Francesc Costa Oller

El espectáculo del asombro

El cine mudo y la cultura popular en Mataró (1897-1915)

Francesc Costa Oller

El espectáculo del asombro

El cine mudo y la cultura popular en Mataró (1897-1915)

Mataró, 2026

ÍNDICE

9 | La llegada del cine a Mataró

16 | Los espacios: Euterpe y Sala Vila

21 | Los programas: estructura y géneros

31 | El noticiario como género emergente

37 | Las casas productoras y distribuidoras

44 | Estrategias de comunicación

50 | Los actores del ecosistema cinematográfico

58 | El público

65 | Evolución formal de los carteles

72 | Mataró en el contexto cinematográfico catalán y español

76 | Los sueños

Gran Cinematógrafo
MODERNO
Instalado en el SALON VILA

Habiendo recibido esta misma tarde dos nuevas cintas, y no queriendo demorar su estreno, esta Empresa ha retirado del programa de hoy la trágica película **PIERROT ENAMORADO** que proyectaremos otro día que oportunamente se anunciará.

GRAN FUNCION para hoy 7 de Junio de 1906

DIA DE MODA

PROGRAMA

La película denominada,

SOLIDARIDAD CATALANA

Ó MANIFESTACIÓN EN BADALONA

La cinta cómica,

ELECCIÓN DE CRIADA

La preciosa película de actualidad,

BODA REGIA

La divertida película,

HE PERDIDO MIS ANTEOJOS

ESTRENO de la magnífica película,

VOY A BUSCAR EL PAN

ESTRENO de la bonita cinta,

DE FERIAS

SESIONES DESDE LAS 6 DE LA TARDE

Imp. de Pedro Vila

La historia del cine primitivo en España sigue siendo, en sus dimensiones locales y regionales, un territorio escasamente cartografiado. Los grandes relatos de la historiografía cinematográfica española han privilegiado Barcelona y Madrid como focos de análisis, dejando en la sombra los procesos de recepción, difusión y consumo que tuvieron lugar en ciudades medias y pequeñas. Los carteles que aquí se analizan, —una colección de cuatrocientos carteles y programas de mano procedentes de los establecimientos cinematográficos de Mataró entre 1897 y 1915— ofrecen una ventana de excepcional riqueza para comprender cómo el cine llegó, se asentó y se transformó en una ciudad industrial catalana de tamaño intermedio durante el período inaugural de la historia del séptimo arte.[1]

Como fuente histórica, estos documentos pertenecen a la categoría de la publicidad efímera: fueron concebidos para ser leídos, pegados en fachadas o repartidos en mano, y desechados en cu-

[1] La historia del cine en Mataró cuenta con dos estudios que analizan todos los aspectos de la actividad: Manuel Cusachs y Josep Sivilla. *El cinema a Mataró (1897-1939)* (Mataró, 1994); Manuel Cusachs. *El cinema a Mataró, 1939-1997* (Mataró, 1997). Los autores no tuvieron acceso a esta colección de carteles, descubierta recientemente, que amplía la información hasta entonces dependiente en exclusiva de la prensa local.

anto la función que anunciaban había concluido. Su supervivencia en un archivo es, por tanto, un accidente afortunado que los convierte en testimonios de primera mano de prácticas sociales y culturales raramente documentadas con tal precisión. A diferencia de la prensa local —una fuente complementaria indispensable—, los carteles y programas de mano contienen información directa sobre títulos de películas, precios, horarios, estructura de los programas, nombre de las casas productoras, y el lenguaje exacto con que los empresarios se dirigían a su público. Son, en este sentido, documentos de cultura material tanto como textoales.

El análisis que sigue se organiza en diez ejes temáticos que, en conjunto, pretenden reconstruir la arqueología cultural del primer cine mataronés: los espacios de exhibición y su evolución, la estructura y el contenido de los programas, la presencia de la actualidad internacional, las relaciones con la industria cinematográfica europea, el lenguaje publicitario empleado, el perfil del público y sus usos del ocio, la evolución formal de los propios carteles, y el lugar de Mataró en el conjunto de la difusión cinematográfica en Cataluña. En cada uno de estos planos, los datos se contextualizan con el conocimiento disponible sobre el cine primitivo europeo, la sociedad catalana y el ciclo histórico de la Belle Époque.

SALON DE LA CALLE NUEVA

Cinematógrafo Franco-Español

Director: E. Baró

Miércoles 30 de Abril y Jueves 1.° de Mayo de 1902

GRANDIOSAS FUNCIONES

en las cuales en ocasión de la **Gran Fiesta del Trabajo**, el Director regalará un **CORDERO** es decir, cada persona que compre su billete de entrada para las sesiones del Miércoles y del Jueves, se le regalará un número para la rifa del cordero, teniendo lugar dicho sorteo en la última Sesión del Jueves en presencia de los espectadores.

✳ ESTRENO ✳

de la grandiosa Cinta Cinematográfica, la cual lleva por título:

Episodios de la guerra de China

Película de 2,000 metros de largo y compuesta de 22 cuadros

Duración de la película 30 MINUTOS

ARGUMENTO DE LOS CUADROS

1.° Ataque de los Boxers Chinos á las misiones europeas.—2.° Misionero europeo quemado en vida.—3.° Incendio de los edificios y de todo el campamento.—4.° Llegada de las tropas europeas.—5.° Grande refriega entre ambas partes.—6.° Ejecución de un espía Chino al cual le cortan la cabeza.—7.° Ataque en una trinchera.—8.° Infantería Inglesa, Francesa y Alemana, contra la Infantería y Artillería Boxer.—9.° Asalto del fuerte de Tiem-Sim.—10.° Conducción de prisioneros Chinos, por las tropas aliadas.—11.° Cañón apresado en el campo enemigo.—12.° Llegada de las escuadras Francesa y Alemana á la capital de Tiem-Sim.—13.° Grandes maniobras de las escuadras.—14.° Llegada de la escuadra Inglesa.—15.° Preparación para el gran combate naval.—16.° Empieza el bombardeo contra la escuadra enemiga.—17.° Horroroso combate librado por ambas partes.—18.° La capital de Tiem-Sim bombardeando las escuadras.—19.° Buque de vela incendiado por el estallido de una granada.—20.° Acorazado bombardeado y lanzado á pique pereciendo toda su tripulación.—21.° Fuego espantoso entre las escuadras y el fuerte de Tiem-Sim.—22.° Incendio y bombardeo de la capital de Tiem-Sim la cual queda en la última ruina.

NOVEDAD ◆ ◆ VARIEDAD ◆ ◆ TODO NUEVO

FIJARSE BIEN ◆ ◆ MUCHO OJO

✸ ✸ Estreno ✸ ✸

de los ● PIES MUSICALES ● de la ● MONEDA MUSICAL ● y del ● HOMBRE ● ● DIABOLICO MUSICAL ● ●

El colmo de la risa, hay que verlo, siempre reir

por los

Célebres Barós

Clowns Musicales del Grande Hipódromo

● ● ● ● ● ● ● de París ● ● ● ● ● ● ●

ÚLTIMA SEMANA

A las 7 y media en punto

PRECIOS

Entrada general.	0'15 ptas
Preferencia.	0'25 »

Amenizará los intermedios la orquesta compuesta de 14 profesores y bajo la activa dirección del señor Salvet.

AVISO.—La persona que hubiera perdido un pendiente podrá pasarlo á recojer con la previa é indispensable presentación de la pareja del mismo.—*El Director*, **E. Baró**.

Imprenta de Pedro Vila, Riera, 64.—Mataró

La llegada del cine a Mataró

El primer cartel fechado con precisión corresponde al martes 2 de febrero de 1897, apenas trece meses después de la primera proyección pública de los Lumière en el Salon Indien del Grand Café de París (28 de diciembre de 1895). El documento anuncia una sesión conjunta en los Teatros Euterpe y Principal, con dos horarios: «a las 3 y media» (matinal en el Euterpe) y «a las 8 y media» (nocturna en el Principal). Ambos eran los únicos teatros de su dimensión en la ciudad y el principal espacio de ocio cultural de sus habitantes: el Teatro Principal, de tradición consolidada, y el Teatro Euterpe, vinculado a la sociedad coral y musical del mismo nombre, con un papel activo en la vida asociativa mataronesa.

En París, Barcelona, Madrid y las ciudades de tamaño medio, el cine llegó inicialmente como un número de programa en salas de variedades, teatros de repertorio o barracas feriales. En Mataró, sin embargo, había otro lugar de larga tradición: el Salón de Vila, situado entre las calles Nueva y Bonaire. Era una sala mediana, alejada por su dimensión de los dos teatros principales, pero muy

adecuada para exhibiciones festivas, y, en este caso, como veremos, para el cinematógrafo.

El cartel del 2 de febrero de 1897 es un documento extraordinario tanto por la densidad de información que contiene como por el lenguaje que emplea. Se estructura en tres partes: Primera Parte (Sr. Mauri, física oculta), Segunda Parte (El Graphophono), Tercera Parte (El Kinematógrafo). El texto descriptivo que acompaña a esta última resulta particularmente revelador:

> *«Desde hace apenas seis meses, está causando profunda admiración en las principales capitales del mundo, este prodigioso descubrimiento. Nadie hubiera creído hasta ahora que fuese posible hacer FOTOGRAFÍAS ANIMADAS de todas las escenas de la vida, en las cuales se pudiera apreciar con todos sus detalles y en tamaño natural, el empuje de las olas del mar, estrellándose contra las rocas, la llegada de un tren a toda velocidad, calles y paseos con gran circulación de carruajes y transeúntes, bailes, cargas de caballería, retratos de personas gesticulando, etc., etc., y sin embargo, es un hecho. El maravilloso descubrimiento de las FOTOGRAFÍAS ANIMADAS, es hoy en día el tema de conversación de las personas delicadas y el punto de discusión y estudio de los hombres de ciencia».*

La expresión «fotografías animadas» era la denominación más frecuente en los primeros años, paralela al français «vues

animées» de los Lumière y al inglés «animated photographs» de Paul y otros. Define el cine desde su relación con la fotografía —tecnología ya asimilada por el público— más que desde su capacidad narrativa, todavía inexistente en las primeras vistas. El adjetivo «prodigioso» sitúa el invento en el campo del asombro tecnológico; «maravilla del siglo XIX», que aparece en el mismo texto, lo inscribe en la serie de los grandes avances científicos del siglo, junto al ferrocarril, el telégrafo o la propia fotografía.

La referencia al Graphophono es de particular interés contextual. El Graphophono era una variante del fonógrafo de Edison desarrollada por la American Graphophone Company; su presencia en el cartel indica que el empresario a cargo del espectáculo —la «Compañía Artístico-Científica Española procedente del London Pavillon de Londres»— gestionaba simultáneamente dos tecnologías de reproducción mecánica: la del sonido grabado y la de la imagen animada. Esta combinación no era casual: en toda Europa, los primeros exhibidores itinerantes eran con frecuencia operadores pluritecnológicos que manejaban indistintamente fonógrafos, proyectores de diapositivas (linternas mágicas), aparatos de rayos X y cinematógrafos.

El programa del 7 de febrero de 1897 —sesión de despedida de la misma compañía— confirma que el repertorio de películas se renovaba sesión a sesión. Si el cartel inaugural anunciaba ocho vistas (un baño de negros, el enfermo, la playa de San Sebastián, el bosque de Bolonia, la cuadrilla parisiense, las calles de Londres, la

llegada de un tren exprés y un baño interrumpido), el cartel de despedida presentaba un conjunto diferente: *Los herreros de aldea,* la recolección de la cosecha, el bosque de Bolonia en batalla de flores, un paseo por el mar, la plaza de la Ópera de París, y la llegada de un tren exprés. La repetición de esta última pieza en ambas sesiones sugiere que era la más impactante del repertorio y se mantuvo ante el público que asistía a cada función.

Merece una reflexión el hecho de que el Kinematógrafo ocupara la Tercera Parte en el programa. La Primera correspondía al Sr. Mauri y su «física en su 5ª esencia / ciencias ocultas», que incluía entre sus números el teléfono al alcance de todos, las minas de oro en California, la fotografía del siglo XX, el rey de las ciencias ocultas y —lo más llamativo— la «imposición de la voluntad a varios espectadores», es decir, el hipnotismo escénico de moda en la Europa de los años noventa. La Segunda Parte era el Graphophono. El cine cerraba la función.

En los espectáculos de variedades de la época, el número final podía constituir clímax de la velada. Ahora bien, el cine no era aún la atracción principal, sino uno de los componentes de un espectáculo mixto en el que convivían la prestidigitación de tintes científicos, la reproducción sonora mecánica y la imagen animada. Esta convivencia no era contingente: respondía a una estrategia del asombro. El prestidigitador, el fonógrafo y el cinematógrafo operaban todos en el territorio de lo maravilloso tecnológico, desafiando la percepción ordinaria —el hombre hipnotizado, la voz

sin cuerpo, la imagen en movimiento— y todos se presentaban como «ciencia» o como fruto de los más recientes avances científicos.

Hacia 1902 la posición del cine en el espectáculo había cambiado, aunque no de manera radical. Los carteles del Salón de la Calle Nueva con el Cinematógrafo Franco-Español muestran que la película seguía siendo un componente más de un programa que incluye también a los clowns musicales «Les Barós». Sin embargo, el texto del cartel de debut del 12 de abril de 1902 describe el cinematógrafo como «el grandioso Cinematógrafo Franco-Español de Barcelona, el mejor del mundo», y la descripción de su repertorio —«cuadros de gran duración en negro y en colores, magia, transformación, episodios militares, panoramas marítimos y terrestres, bailes de todas las naciones, combates navales, asuntos históricos y verdaderos, Ciencias y Artes»— revela una notable ampliación temática respecto a las ocho vistas de 1897. La película de 300 metros *La primera noche de novios*, anunciada como «película de magia y transformación» el 17 de abril de 1902, o la de 600 metros *Copelia. La hada de las muñecas* —presentada como «el más grande suceso de la Exposición de París»— son indicios claros de que el cine contaba ya con obras de largo aliento capaces de sostener una función por sí solas.

La consolidación definitiva del cine como espectáculo autónomo —independiente de los números de variedades— se produjo en Mataró hacia 1905–1906, con la apertura del Gran Cinematógrafo

Moderno en el Salón Vila. A partir de ese momento, aunque los carteles del Cine Victoria de 1910 siguieran incluyendo ocasionalmente artistas de variedades (el excéntrico musical Bemol en junio, el ventrílocuo Gran Julián en julio, los Mazantinitas en mayo), el cine era ya el elemento central del programa y las variedades, el complemento; no al revés.

LYON

Salón Vila

LYON

SÁBADO Y DOMINGO

DESPEDIDA

MARTHEN

Creador del Ventrilogismo Español

ADIOS DEL DOCTOR BOBI

Rey de la broma, el cual, con motivo de su despedida, presentará lo más escogido de su vasto repertorio

María Antonieta

Película histórica de gran atracción

Toma de la Bastilla

María Antonieta al Cadalso, etc., etc.

PRECIOS. Preferencia.. 20 cénts.
General..... 10 »

Tipografía de Pedro Vilá, Riera 64, Mataró.

Los espacios: Euterpe y Sala Vila

La información de los carteles permite trazar con precisión los espacios que albergaron el cinematógrafo en Mataró a lo largo de los dieciocho años del período analizado. En 1897 funcionaban, los Teatros Euterpe y Principal, los dos locales consolidados de la ciudad, aunque su uso para la exhibición del cinematógrafo fue circunstancial: la Compañía Artístico-Científica Española los alquiló por días para su gira itinerante. Todos los cinematógrafos del período estudiado, que siguen, se instalaron en el llamado Salón Vila, que acogía en su recinto a compañías de ocasión.

El período 1898–1902 se documenta el Salón de la Calle Nueva, sede del Cinematógrafo Franco-Español de E. Baró (abril-mayo de 1902) y del Cinematógrafo Mágico de E. Pérez (junio de 1902). La denominación «Salón de la Calle Nueva» indica un local de reunión o baile reconvertido para el espectáculo, sin ser ni teatro ni una sala de cine construida ex profeso. El cartel del 7 de junio de 1902, correspondiente al Cinematógrafo Mágico, menciona la

«inauguración de la temporada», lo que sugiere que el local funcionaba por períodos.

Hacia 1903–1904, el Salón de la Calle Nueva fue reemplazado por el «Salón Vila de la Calle Nueva», denominación que ya aparece de forma explícita en un cartel sin fecha precisa pero tipográficamente anterior al Gran Cinematógrafo Moderno. El «Salón Lyon» aparece en otro cartel como sede temporal.

Entre 1905–1907 se instala el Gran Cinematógrafo Moderno, en el «Salón Vila». Es el primer establecimiento cinematográfico de Mataró con continuidad documentada y nombre propio. Los carteles se imprimen de forma regular al menos desde el 7 de octubre de 1905, fecha de la inauguración, hasta el otoño de 1906, con sesiones programadas varias veces por semana y programas en renovación constante.

En su texto inaugural, conservado en el primer cartel (7–8 de octubre de 1905), desarrolla lo novedoso:

> *«No consideramos necesario enumerar las excelentes condiciones de comodidad e higiene que actualmente reune el Salón Vila con las importantes reformas efectuadas en dicho coliseo, sin embargo, nos es grato manifestar nuestros buenos propósitos a emplear cuantos medios sean necesarios para que en todas las estaciones resulte un agradable sitio de recreo, digno en todos conceptos de cuanto el público merece».*

La mención explícita de «comodidad e higiene» es reveladora de las preocupaciones de la época. En 1905, las condiciones higiénicas de los locales de espectáculos eran un tema de debate público en toda España. Los incendios de teatros —el del Gran Teatro del Liceu de Barcelona en 1861 era un recuerdo vivo; más lejano el del teatro Circo de Zaragoza en 1778 y tantos otros—, la ventilación deficiente, el hacinamiento y las epidemias que podían propagarse en espacios cerrados y concurridos eran preocupaciones genuinas. Presentar el Salón Vila como un espacio higiénico era tanto un argumento de venta como una declaración de responsabilidad empresarial.

La referencia a «todas las estaciones» —invierno, primavera, verano, otoño— apunta la aspiración a la permanencia. Los cinematógrafos itinerantes y las barracas feriales eran espectáculos estacionales; el Gran Cinematógrafo Moderno, en cambio, se presentaba como un establecimiento de temporada completa, lo que implicaba disponer de ventilación en verano y calefacción en invierno: un salto organizativo y de inversión considerable.

En 1908–1909 abre el Cinematógrafo Sala Mercé, situado en la sala del mismo nombre. Este establecimiento representa un estadio cualitativamente distinto respecto al Gran Cinematógrafo Moderno: sus programas de mano, impresos a doble cara, incluyen tablas con información sobre procedencia, casa productora, el asunto y el color de cada película, así como sinopsis de las más importantes. Se trata de una forma de comunicación más sofís-

ticada, dirigida a un público ya familiarizado con el cine como medio.

El paso de «Sala Mercé» a «Cine Victoria» en 1910 es significativo por la adopción de «Cine» como denominación genérica. La palabra ya había desplazado a «cinematógrafo» en el uso corriente. «Cine» era ya en 1910 la forma abreviada popular en toda España y se estaba convirtiendo en el término estándar para designar tanto el edificio como el espectáculo. Su uso en el nombre comercial del establecimiento constituye una señal de modernización lingüística.

Los carteles del Cine Victoria muestran también una evolución formal significativa: la imprenta de H. Abadal (Riera 48) emplea tipografías más variadas y cuidadas e incorpora elementos ornamentales —viñetas florales, encuadramientos decorativos— ausentes en los carteles anteriores. El cartel del 23–26 de junio de 1910 incluye incluso un grabado de un rostro femenino de perfil en medallón, de clara factura modernista.

Cerrando el ciclo, en 1911 aparece el Royal-Cine, un establecimiento que en su cartel del 21 de marzo de 1914 anuncia sesiones fijas con un esquema de horarios muy estructurado: sábado a las 8 y 9 y media en punto, domingo a las 4, 5 y media, 7, 8 y media y 10 en punto. Tendrá continuidad hasta 1915, cuando será substituido por el Cine Doré, de poca duración. Para dejar paso a los grandes cines de inicios de siglo; el Clavé y el Bosque.

CINEMATÓGRAFO

VARIEDADES

PALACIO DE LA UNION

PLAZA DE PI Y MARGALL

FESTIVIDAD DE LA PASCUA

Sábado 22, Domingo 23 y Lunes 24 de Abril de 1905

ESPECTÁCULO FIN DE SIGLO

GRAN ATRACCION

¡EXTRAORDINARIA NOVEDAD!

REAPARICIÓN del incomparable ventrilocuo moderno, regenerador de la verdadera ventriloquía é innovador del arte laringista humorístico ó sea ventriloquía popular,

Sólo por TRES días
ARTISTA POUTPURRI

Sólo por TRES días
EXCÉNTRICO MUSICAL

CABALLERO FELIP

El cual estando sumamente agradecido del público mataronés, por la buena acogida que tuvo en la temporada anterior, no quiere marcharse á lejanas tierras sin antes presentar sus últimas innovaciones y su nuevo repertorio, compuesto de trabajos de verdadera ventriloquía, seguro que llamarán la atención por ser hasta la fecha el único ventrilocuo español que los presenta.

El espectáculo se presentará bajo el siguiente programa:

1.° Voces profundas.—2.° El eco que produce la voz humana en el campo.—3.° El teléfono.—4.° Voces lejanas.—5.° Nueva forma de ventriloquía popular.—6.° Preciosa pieza musical tocada en grandioso XILOPHON.

Decorado de propiedad * Elegante presentación

Trabajo puramente artístico

Espléndido y nuevo Programa de CINEMATOFRAFO

Gran Novedad en todas las Películas

PRECIOS. Entrada general, 10 céntimos. Preferencia, 20 céntimos.

Establecimiento tipográfico de Pedro Vilá, calle de la Riera, n.° 61.—Mataró.

Los programas: estructura, géneros

La estructura del programa de sesión

El programa de sesión es la unidad básica de la comunicación cinematográfica en el período estudiado. En el Gran Cinematógrafo Moderno (1905–1906), cada sesión incluye habitualmente entre cinco y siete películas, numeradas y con descripciones breves que identifican el género: «la película de larga duración», «la película cómica», «la bonita película de gran risa», «la celebrada película», «la película estrenada ayer». Esta numeración ordinal de las películas dentro de la sesión reproduce la lógica del espectáculo de variedades, donde cada pieza tiene su lugar fijo en el programa.

El cartel del 4 de marzo de 1906 es un ejemplo de esta estructura. Anuncia siete películas en orden numerado:

> 1.° La película de larga duración, *DEL MAR A LA BOCA* 2.° La película cómica, *UN BUEN BAÑO* 3.° La bonita película de gran risa, *¡VAYA UNA BROMA!* 4.° La película estrenada ayer, *LA FIESTA DE LA SANDÍA* 5.° La celebrada película,

> *EL VAGABUNDO* 6.º Proyección de la divertida película, *NUESTROS BUENOS CRIADOS* 7.º y último. La chistosa película estrenada anoche, *HE PERDIDO MIS ANTEOJOS*

La organización de este programa es clara: se abre con la película más larga (de asunto probablemente naturalista o documental, a juzgar por el título *Del mar a la boca*), se intercalan películas cómicas de diferente intensidad («gran risa», «bonita película», «chistosa») y se intercala al menos una novedad absoluta («estrenada anoche»). El cierre con una pieza cómica es significativo: en la tradición del espectáculo popular, la función terminaba con la risa, no con el drama.

En los programas de la Sala Mercé (1908–1909), la estructura es diferente y más sofisticada. Los programas de mano a doble cara presentan las películas en una tabla con cinco columnas: nombre de la película, procedencia (casa productora), asunto (género), color (blanco y negro o colores), y si es estreno. La columna de asunto utiliza un vocabulario genérico preciso: Natural, Dramática, Cómica, Transformación, Directa. Esta codificación genérica demuestra que hacia 1908 ya existía en el sector un metalenguaje normalizado para describir las películas, y que el público estaba suficientemente familiarizado con él como para que resultara útil en el programa de mano.

Los programas del Cine Victoria (1910) muestran una estructura intermedia: carteles de pared con entre cuatro y seis películas,

con títulos en tamaños tipográficos decrecientes según la importancia de cada pieza, y textos de argumento para las más importantes. La película principal —habitualmente descrita como «película dramática de gran sensación», «película de larga duración», «colosal cinta dramática»— ocupa el espacio central del cartel con una tipografía de cuerpo grande; las piezas complementarias se anuncian en cuerpos menores.

Clasificación y análisis de géneros

A partir de la observación directa del conjunto, es posible identificar los géneros cinematográficos presentes y estimar su peso relativo en los programas mataroneses del período 1897–1915.

Drama y películas «de gran sensación»

Este género ocupa una posición central y creciente en los programas. Los títulos documentados en el corpus incluyen: *Los dos pilletes* (Gran Cinematógrafo Moderno, enero 1906), *Pigmalion*, *La vida de Moisés* (inauguración octubre 1905), *Heroísmo de capitán*, *Idilio mortal* (octubre 1906), *El hijo del diablo* (octubre 1906), *La tempestad* (Cine Victoria, mayo 1910), *Pared de sangre* (enero 1910), *La duda* (mayo 1910), *Tiranía* (mayo 1910), *Hora de la venganza* (mayo 1910), *La leyenda de Dolme* (marzo 1910), *La presa* (marzo 1910). En el período Sala Mercé (1908), los dramas incluyen *Per una flor*, *Secuestre burlat*, *La filla de l'armador*, y *Amich fidel*, todos ellos de Pathé Frères.

Las películas dramáticas son, en la mayoría de los programas, la «pieza de resistencia»: se anuncian primero o con mayor cuerpo tipográfico, se les dedica el mayor espacio textual, y en ocasiones se incluye el argumento completo en el cartel (como en el caso de Cristóbal Colón, en el Cine Victoria de abril 1910, cuya sinopsis ocupa varios párrafos). La inclusión de argumentos detallados en los carteles cumple la función de preparar al espectador para la interpretación de una narración visual que todavía no contaba con el sonido ni con los intertítulos extensos que serían habituales en la década siguiente.

Comedia y películas «de gran risa»

El género cómico es omnipresente en todos los programas. La lista de títulos documentados es muy extensa: *Un buen baño, ¡Vaya una broma!, He perdido mis anteojos*, *Tienda de comestibles, Burla de alumnos, La vecina del músico, Elección de criada, Dos cocheros para un cliente, Baño forzado, Falsa limosna, Nuestros buenos criados, Lladres desgraciats, Policia ingeniós, Concurs de ganyotes, Broma atroz, Un dia de huelga, Viaje de novios, Un equivoco*. En la Sala Mercé (1908) la columna de asunto usa «Cómica» para este género, con ejemplos como *Noys entremaliats* (Pathé), *Carrera d'els 100 kilos, Diumenges tranquils del pare, Viatje sense una pesseta*.

Las películas cómicas cumplen una función estructural en los programas: alivian la tensión dramática, mantienen el ritmo de la

función y apelan a un público amplio que no require identificarse con los conflictos sentimentales o sociales del drama. Las denominaciones empleadas en los carteles —«de gran risa», «chistosa», «jocosa», «divertida», «cómica de continuada risa»— forman un espectro que va de la comicidad suave a la comicidad física. En varios casos el título mismo es cómico por su carácter de lugar común humorístico: *He perdido mis anteojos, Concurs de ganyotes*.

Fantástico, magia y transformación

Un género específico del cine primitivo es el de la «transformación» o «magia», heredero directo de las tradiciones del teatro de ilusionismo y de la linterna mágica. Aparecen con frecuencia títulos clasificados como «Transformación» en los programas de la Sala Mercé, o descritos como «de magia y transformación», «de sorprendentes efectos», «película fantástica». El caso más notable es el de *El Palacio de las Mil y una Noches* (Gran Cinematógrafo Moderno, inauguración octubre 1905), descrita como «película en colores, de sorprendentes efectos y 40 minutos de duración». En 1902, La primera noche de novios se presenta como «película de magia y transformación» y *Copelia. La hada de las muñecas* como «película de 600 metros y en colores». *El hijo del diablo* (octubre 1906) es «preciosa y delicada cinta de sugestivos efectos y de hermosura incomparable», dividida en siete cuadros (*Enfermo de fastidio, Frontal un doctor, A la conquista de placeres, Malos principios, A escojer una mujer, Encontrada,*

Vuelta a los infiernos): un híbrido de fantasía moral y espectáculo de efectos especiales.

El subgénero de la danza serpentina filmada merece mención especial: en el cartel del Salón de la Calle Nueva de mayo de 1902 se anuncia el estreno de «la Danza Serpentina, la única rival de Miss Fuller presentada y ejecutada por La belle Miss Helyet». Lo que confirma que la célebre actuación de Loïe Fuller —o sus unmerosas imitadoras— seguía siendo un espectáculo de referencia cinco años después de su primera filmación por los operadores Lumière, y que el Cinematógrafo Franco-Español disponía de una copia de esta danza filmada en colores.

Actualidad y documental

Las películas de actualidad y documentales están presentes desde los primeros carteles del corpus y mantienen una presencia constante. En 1897, las ocho vistas del Kinematógrafo son casi todas «del natural»: *el baño de negros, la playa de San Sebastián, el bosque de Bolonia, las calles de Weltwister, la llegada del tren exprés*. En 1902, el Cinematógrafo Mágico anuncia «escenas de la última guerra Hispano-Americana» entre su repertorio. En 1906, el Gran Cinematógrafo Moderno programa *Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona* (7 de junio de 1906) y *Boda Regia con el Accidente de la Bomba de la Calle Mayor*. En 1908, la Sala Mercé incluye en sus programas *Ponts flotants militars* (The Biógraf), *Panorama de Pompeya* (The Biógraf), *Panorames de*

Smyrne (Pathé), *Passeig pel Bosch de Bolonia* (Pathé). En 1910, el Cine Victoria proyecta *Gran corrida de toros en la plaza de Madrid* (mayo 1910) y *Botadura d'un acorassat italià* (Sala Mercé, abril 1908).

La categoría «Natural» en las tablas de la Sala Mercé es la más próxima a lo que hoy llamaríamos documental: registros de la realidad filmados sin puesta en escena. Pero la frontera entre documental y ficción era en el cine primitivo mucho más permeable que en el cine posterior. Las «escenas de la última guerra Hispano-Americana» de 1902 eran casi con total seguridad reconstrucciones filmadas en estudio, no imágenes de combate real.

Religioso y moral

El género religioso tiene una presencia discreta pero significativa. *La vida de Moisés* aparece en el programa inaugural del Gran Cinematógrafo Moderno (octubre 1905) como «celebrada película de exquisito gusto, en colores», y su clasificación genérica implícita es la del film bíblico de escenas moralizantes, un subgénero que Pathé y Gaumont cultivaron extensamente. En 1910, el Cine Victoria incluye *La Cruz del Emperador* y *Cristóbal Colón* (ambas con argumentos histórico-morales extensos impresos en el cartel) y Massaniello. La presencia de estos títulos en los programas de una ciudad como Mataró sugiere que el público local era sensible a las narrativas de virtud, sacrificio y redención.

Costumbrismo, naturaleza y vida cotidiana

Películas como *Del mar a la boca* (Gran Cinematógrafo Moderno, marzo 1906), *La fiesta de la sandía, El vagabundo, Ramillete de lirios* (Cine Victoria, mayo 1910) pertenecen a un subgénero costumbrista difícil de clasificar en los términos del cine posterior. Son filmaciones de oficios, fiestas populares, paisajes o pequeñas historias del mundo del trabajo y la vida cotidiana. Su equivalente más cercano sería el «tableaux vivants» cinematográfico o, en términos más modernos, el cortometraje de *non-fiction* con interés sociológico. *Del mar a la boca* es especialmente interesante: si su título se interpreta literalmente, podría ser una película sobre la pesca.

Evolución de la proporción de géneros (1897–1915)

Aunque el conjunto de carteles no permite un análisis cuantitativo preciso, sí es posible observar tendencias en la evolución de la proporción de géneros a lo largo del período. En 1897, el cine es fundamentalmente documental: de las ocho vistas del primer cartel, seis son registros de la vida real (baños, playa, calles, trenes) y solo dos son cómicas. En 1902, el repertorio se diversifica: aparecen las películas de magia, las dramáticas y los primeros títulos de largo metraje. En 1905–1906 (Gran Cinematógrafo Moderno) la proporción entre drama, comedia y documental está aproximadamente equilibrada, con ligero peso del drama y la comedia sobre el documental. En 1908–1909 (Sala Mercé) el drama y la co-

media son claramente dominantes, con el documental/natural reducido a una o dos piezas por programa. En 1910–1915 (Cine Victoria, Royal-Cine) el drama de largo metraje es la pieza central del programa, la comedia ocupa el papel de complemento, y el documental puro es residual, sustituido parcialmente por las «películas de actualidad» (corridas de toros, bodas reales, eventos políticos).

Esta evolución sigue exactamente el patrón general del cine europeo en el período: el paso de las «vistas» documentales del primer cine a las «películas» narrativas de largo metraje que caracterizarán el cine de los años diez. Mataró, como se verá más adelante, no acusó un retraso significativo respecto a este proceso global.

Reaperture de la Sala Mercé

Pera avuy festivitat de Sant Josep

L' Empresa no reparant ab sacrifiçis de cap mena y pera donar mes atractiu á las persones que 'ns honran ab sa presencia, á mes de las reformas fetas ha contratat un selecte TERCETTO del que 'n forma part el profesor de violí d' aquesta localitat, D. MIQUEL PLA.

Colossal programa compost de pelicoles totes noves y escullides

I **En Marruecos (Tánger)**

Vista hermosisima del natural

II **Senyor y Senyora van en tándem**

Cómica

III ***Festa del arbre d' or***

ó sia: entrada del Rey Carles I (El Temerari), Duch de Borgoña, á Bruixas (Bélgica)

ab torneos á la antiga usansa. Epoca del sigle XV. Pelicole hermosisima ab colors que dona perfecta idea de les esplendoroses festes d' aquells temps, vestits tots els personatges ab escropulosa propietat, acompanyats dels seus servidors y suntuós aparato.

IV **EFECTES D' UNA GANIBETADA**

Cómica de molta broma

V **VENJANSA DEL NAPOLITÁ**

Dramática de gran interés y sensació

VI **ELS TRES PECATS DEL DIABLE**

Transformació y gran magia, ab colors

¡GRAN CREACIÓ DE LA CASA PATHÉ!

VII **¿....?** Obsequi al públich. Pelícola d' espectació y agradable sorpresa.

NOTA.—L' Empresa 's reserva 'l dret d' alterar l' ordre del programa, si circunstancias imprevistas li obligan.

ALTRE.—Les sessións comensarán á les 5 de la tarde, continuant cada hora.

Imp. H. Abadal.—Mataró

El noticiario como género emergente

Los ocho títulos del primer programa del Kinematógrafo en Mataró (2 de febrero de 1897) revelan una concepción del cine que combina lo periodístico y lo geográfico. Las vistas anunciadas incluyen: un baño de negros en el que «varios negros en el baño recogen monedas que les echan al agua»; la playa de San Sebastián con «varias personas bañándose»; el bosque de Bolonia de París en batalla de flores; la cuadrilla parisiense bailando en el Teatro Jardín de París; las calles de Weltwister en el momento de mayor circulación (con la Torre del Parlamento al fondo); la llegada de un tren exprés a la estación y un baño interrumpido. El abanico geográfico —San Sebastián, París, Londres— revela que aquellas primeras películas funcionaban como ventanas a lugares remotos, del mismo modo que las ilustraciones de los periódicos gráficos o los grabados de los libros de viajes de la época.

Esta función geográfico-periodística es inseparable de la naturaleza del dispositivo: el cinematógrafo era, ante todo, un aparato de registro de la realidad. Los operadores de los Lumière recorrieron el mundo en 1896–1897 filmando vistas en Rusia, China,

Japón, América, África: su catálogo de 1897 contaba ya con varios centenares de títulos procedentes de todos los continentes. El espectador de Mataró que veía en 1897 *La llegada de un tren exprés a la estación* (casi con certeza la misma *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* de los Lumière) o el movimiento de las calles londinenses estaba experimentando algo diferente a lo que le ofrecían el dibujo o la fotografía estática: la ilusión del desplazamiento, la presencia virtual en un espacio lejano y la sensación de compartir el tiempo real de la escena filmada.

El programa inaugural del Gran Cinematógrafo Moderno (7–8 de octubre de 1905) incluye, entre sus cinco títulos, la película *Sublevación a bordo del acorazado Potemkin*. Esta es la mención más políticamente significativa de todo el conjunto de carteles y merece un análisis detallado.

El motín del acorazado Potemkin tuvo lugar el 27 de junio de 1905 (14 de junio según el calendario juliano entonces vigente en Rusia), durante la primera revolución rusa. La tripulación del buque se amotinó contra los oficiales, en parte como respuesta a las condiciones de vida a bordo y en parte como eco del clima revolucionario general en el Imperio Ruso. El Potemkin navegó hacia Odessa, donde en ese momento tenía lugar una insurrección obrera con una represión brutal (la famosa «matanza de la escalinata» que Eisenstein recrearía veinte años después). El motín tuvo enorme repercusión internacional: fue ampliamente cubier-

to por la prensa europea y americana como símbolo de la crisis del régimen zarista.

La película anunciada en el cartel mataronés de octubre de 1905 es casi con toda seguridad una «actualidad reconstituida»: una ficción que escenifica el motín real utilizando actores, un barco real o maquetas, y efectos visuales, sin ninguna pretensión documental en el sentido moderno. Este subgénero fue enormemente popular entre 1898 y 1910: la guerra hispano-americana de 1898, la guerra greco-turca, la guerra anglo-boer, los conflictos coloniales en África y, ahora, la revolución rusa, encontraron su representación cinematográfica en forma de «actualidades reconstituidas», producidas principalmente en los estudios de Pathé en Vincennes.

La presencia de este título en el programa de apertura de un cinematógrafo de ciudad media catalana en octubre de 1905 —apenas cuatro meses después del motín real— tiene varias implicaciones importantes. En primer lugar, confirma que la velocidad de circulación del material cinematográfico era notable para los estándares de la época: una película producida probablemente en verano de 1905 llegaba a Mataró en octubre del mismo año. En segundo lugar, revela que los empresarios cinematográficos de Mataró —o quizás los distribuidores que les suministraban el material— consideraban que la actualidad política internacional era un elemento de atracción para el público local. Un motín naval en el Mar Negro no era un evento cercano; su presencia en el progra-

ma inaugural subraya la función del cine como medio de información y de conexión con el mundo. Obsérvese que el cartel del 7 de junio de 1906 del Gran Cinematógrafo Moderno anuncia la película *Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona*: el cinematógrafo mataronés no rehuía la actualidad política local.

Junto a la actualidad política, se documenta también la actualidad festiva y social de la élite europea como objeto de atracción cinematográfica. En el Cine Victoria de 1910, varios programas mencionan «películas de actualidad» tomadas del natural en eventos sociales europeos. El cartel del 25 y 26 de mayo de 1910 anuncia el estreno de *Gran corrida de toros en la plaza de Madrid* (con los dieztros Machaquito chico y Gaona) como película «tomada del natural», una combinación de espectáculo popular español y actualidad filmada.

La referencia explícita en el texto introductorio del análisis a la película *Carnaval de la Costa Azul* de Pathé Frères, –proyectada en el Cine Victoria en 1910 y repuesta a petición del público tras una semana de exhibición–, es un dato coherente con el tipo de «actualidades naturales» que Pathé distribuía y distribuía masivamente. La compañía filmaba regularmente los grandes eventos de la vida social europea: los carnavales de Niza, los desfiles militares, las regatas, las bodas aristocráticas, las corridas de toros.

La película de actualidad festiva cumple en el cine primitivo una función análoga a la que las páginas de sociedad desempeñaban

en la prensa ilustrada de la Belle Époque: ofrecer al público de las clases medias y populares una ventana hacia la vida de las clases superiores, con una mezcla de admiración, curiosidad y voyeurismo que no era ni clasismo ni crítica social, sino algo más ambiguo y más interesante: el reconocimiento de que ese mundo existía y era accesible, al menos visualmente, para quien compraba una entrada de diez céntimos.

CINE VICTORIA

ANTES "SALA MERCÉ"

Grandes Sesiones Permanentes

para hoy Sábado 12 y mañana Domingo 13 Marzo 1910

ESTE CINE ES EL ÚNICO POR SU CLARIDAD Y FIJEZA

PROGRAMA

ESTRENO de la preciosa película tomada del natural intitulada,

Industria de la Sardina

ESTRENO GRANDIOSO Y COLOSAL de la magnífica cinta de argumentación interesante dividida en varios preciosísimos cuadros, denominada,

El diario

DE UNA

Huérfana

ARGUMENTO

Ha quedado huérfana una joven, siendo su tutor un médico íntimo amigo de la familia. Este le propone entre de señorita de compañía en casa de uno de sus enfermos á Pau. Acepta después de algún reparo la plaza. Recibe de parte de la familia del enfermo el mejor acogimiento, por lo cual, pone ella todo su corazón y su talento para curar y distraer al hijo de aquella buena familia mediante la lectura y la música por serle á él predilectas.

El mal hace cada día mayores estragos. El médico comienza á inquietarse. La madre que es muy piadosa, se dirije en compañía de la joven á la gruta de Lourdes para pedir un milagro á la Virgen. La señorita que diariamente ha inscrito sus impresiones de enfermera afectuosa, sobre una pequeña agenda escribe en una hoja de este libro, que hace voto de entrar en religión si el enfermo cura.

Sanó en efecto, y enamorado de su fiel compañera pide la mano de la joven á la cual consienten gustosos sus padres. Esta se encuentra sumida en la mayor tristeza. Ella aceptaría con gusto por esposo al buen convaleciente con el cual cree sería feliz, pero, ha prometido á la Virgen que se hará religiosa y no puede faltar á su voto.

Se producirá ahora un nuevo milagro, puesto que la página en donde la joven había escrito la promesa la encuentra ella en blanco, pudiendo así quedar libre y casarse con el que la ama.

Este drama patético ha sido interpretado de una manera perfecta por excelentes artistas.

ESTRENO de la cinta cómica que se titula,

Billete de Lotería

Se proyectará otra vez la tan importante película dramática de asunto interesante,

PISTA FLORIDA

ESTRENO de gran atracción, por demás interesante, es esta cinta. Su bien tramado asunto dramático pone en relieve sus méritos artísticos, que se titula,

EL HIJO DEL VIUDO

ESTRENO de la película cómica titulada,

CRIADA IDEAL

NOTA.—Las sesiones de hoy Sábado darán principio á las 8 de la noche y las de mañana Domingo á las 4 de la tarde.

OTRA.—La Empresa se reserva el derecho de alterar el programa si causa mayor obligase á ello.

Imprenta y Encuadernación H. Abadal, calle de la Riera, 48.-Mataró.-Teléfono, 81

Las casas productoras y distribuidoras

Pathé Frères: la dominación del mercado

La presencia de Pathé Frères es, con diferencia, la más documentada. En los programas de la Sala Mercé (1908–1909), los formatos de tabla con columna de «casa productora» permiten cuantificar de forma aproximada la penetración de cada empresa. En el programa del 9 de enero de 1908 (primer cartel de la Sala Mercé conservado), cuatro de las ocho películas son de Pathé (*Passeig pel Bosdi de Bolonia, Per una flor, El bes de la bruixa, El marit de la doctora*) y una de Cines (*Nen prestidigitador*). En el programa del 23 de enero de 1908, todas las películas son de Pathé (*Panorames de Smyrne, Cavall desbocat, Ferrería infernal, La bella dactilògrafa, La filla de l'armador, Les tulipes*).

Este dominio de Pathé en el mercado de las películas de alquiler no sorprende al historiador del cine: la empresa fundada por Charles Pathé en Vincennes era, hacia 1908, la mayor productora y distribuidora cinematográfica del mundo, con sucursales en todos los continentes y una producción semanal que podía alcanzar

varios centenares de metros de película. Su modelo de alquiler –en lugar de venta– de películas, implantado sistemáticamente a partir de 1907, garantizaba un flujo constante de material nuevo a los exhibidores a cambio de una tarifa por metro. Para un cinematógrafo como la Sala Mercé de Mataró, el alquiler de películas a Pathé era la solución más práctica: garantizaba un suministro regular de material nuevo, de calidad técnica uniforme y de géneros conocidos por el público.

Gaumont y otros productores

La segunda productora francesa mencionada explícitamente en la Sala Mercé es Gaumont. Aparece en el programa del 9 de enero de 1908 para la película *Les ricodiets* (*Les Ricochet*, Gaumont, natural, negro). Gaumont era el principal competidor de Pathé en el mercado francés y europeo, con una producción caracterizada por su innovación técnica y la calidad visual de sus películas. La presencia de Gaumont en el programa de la Sala Mercé —aunque en posición claramente minoritaria respecto a Pathé— confirma que el distribuidor local o el empresario de la sala no dependía de un proveedor único.

En los programas de la Sala Mercé aparecen también dos empresas angloamericanas: The Biógraf y Warwing (probablemente una transliteración de «Warwick», la Warwick Trading Company británica, o alternativamente de la American Biograph Company). The Biógraf aparece en el programa del 16 de enero de

1908 para *Ponts flotants militars* (natural, negro) y *Amich fidel* (dramática, colores). Warwing aparece como productora de *Habitants del fons del Mar* (natural, viratje) en el programa del 11–12 de enero de 1908. La presencia de productoras angloamericanas en el programa de una sala del Maresme en 1908 es un indicador de la apertura del mercado cinematográfico español a la producción anglosajona en el período previo a la hegemonía americana de los años diez.

Mención especial merece la empresa Urbau (probablemente la Urban Trading Company de Charles Urban, uno de los principales distribuidores y productores británicos del período, conocido por sus films científicos y de actualidades). En el programa del 11–12 de enero de 1908, la película *Venjansa d'un indio* se atribuye a «Urbau» con asunto dramático y color viratje. Charles Urban era también el distribuidor en Gran Bretaña de las películas Kinemacolor, el primer proceso de cine en color comercialmente viable (1908–1913).

Finalmente, en los programas de la Sala Mercé aparece «Cines», que es casi con certeza la empresa italiana Cines (Roma), una de las mayores productoras de Europa en el período 1906–1920, conocida por sus superproducciones históricas y mitológicas. *Nen prestidigitador* (9 de enero de 1908, directa, negro) es el único título atribuido a Cines en los carteles inspeccionados.

Producción española: ausencia y presencia indirecta

La casi total ausencia de producción española en los programas de la Sala Mercé —donde la columna de procedencia permite identificar las casas productoras con precisión— es un dato de pri-mera importancia para la historia del cine español. En los programas que hemos podido leer, todas las películas proceden de empresas francesas, británicas o italianas; ninguna se atribuye explícitamente a un productor español.

Esta ausencia no significa que no se proyectaran películas rodadas en España: la filmación de la *Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona* (Gran Cinematógrafo Moderno, 7 de junio de 1906) y la *Gran corrida de toros en la plaza de Madrid* (Cine Victoria, mayo 1910) son casi con certeza filmaciones realizadas en España, probablemente por operadores locales o por delegados de Pathé, entre ellos los hermanos Chomón en Cataluña. Pero la producción española de ficción era en 1908 prácticamente inexistente como industria estructurada: los intentos de Fructuós Gelabert y Ricardo de Baños eran iniciativas individuales sin capacidad de distribución sistemática.

La dependencia del mercado catalán —y español en general— de la producción francesa (principalmente Pathé y Gaumont) es uno de los rasgos estructurales del cine español del período 1895–1915 y explica en gran medida la debilidad estructural de la industria cinematográfica española en décadas posteriores. Mataró no es

una excepción a esta regla; al contrario, la confirma con la precisión que permite la documentación de la Sala Mercé.

El color como marca de distinción: las películas «en colores»

Las referencias al color en los carteles merecen un análisis específico, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista del marketing cinematográfico. En los programas de la Sala Mercé, la columna «Color» distingue entre «Negre» (blanco y negro), «Colors» (película coloreada) y «Viratje» (virage, es decir, teñido monocromo).

El «viratje» o virado era la técnica más común: las copias se teñían en un color uniforme —sepia, azul, verde, rojo— que servía para subrayar el tono emocional de la escena (azul para escenas noc-turnas, rojo para incendios o pasiones, verde para exteriores). Era una técnica económica, aunque no carente de intención expresiva, que Pathé aplicaba sistemáticamente a sus copias de distribución.

El coloreado propiamente dicho —bien por la técnica del *pochoir* (estarcido o plantilla), empleada por Pathé en sus films de alta gama, bien por el sistema Kinemacolor para las producciones más recientes— era mucho más costoso y reservado para las películas «de lujo». En los carteles analizados, las películas en colores se anuncian con especial énfasis: «película en colores, de sorprendentes efectos y 40 minutos de duración» (*El Palacio de las Mil y una Noches,* octubre 1905), «película en colores» (*La*

vida de Moisés, octubre 1905), «de transformación, ab colors» (*Escultors moderns*, Sala Mercé, abril 1908), «película artística en color de gran novedad proyectada por la acreditada casa Pathé» (*Cleopatra*, Cine Victoria, enero 1910). En la Sala Mercé, la acrobacia *Ki-Ki-Ri-Ki* aparece como «Directa, Colors» (16 de enero de 1908), una categoría que sugiere que se trataba de una filmación directa en color del número de acrobacia.

La exhibición de películas en colores era un argumento de venta potente: representaba lo más avanzado de la tecnología cinematográfica y añadía un elemento de espectáculo visual que las imágenes en blanco y negro no podían ofrecer. El hecho de que *El Palacio de las Mil y una Noches*, la película más larga del programa inaugural del Gran Cinematógrafo Moderno (40 minutos), sea también «en colores» sugiere una apuesta por el material más vistoso para la sesión de apertura.

FENIX CINEMATÓGRAFO Y VARIEDADES

Extraordinarias funciones para el Sábado 22 y Domingo 23

PROGRAMA

1.ª PARTE

Golfo de Finisterre
Panorama marítimo

SOBRE EL LAGO DE LUCERNA
Panorámica

Cazadores furtivos
Película cómica

Blanco y Negro
Película cómica

2.ª PARTE

DEBUT del nunca bien ponderado ilusionista transformador de la época y experimentador científico, único en su género que viaja por Europa y América.

El gabinete fantástico
El baile de los muertos
La mesa aérea

El cofre moscovita
El hombre impalpable
El armario misterioso

DOCTOR POSADAS

Primer premio en el Concurso Artístico Parisién, Socio honorario de varias Academias de Bellas Artes, condecorado últimamente en Lisboa por la Sociedad del gremio escolar de San Francisco y creador de diferentes novedades de gran aparato.

LA ESCENA ESTARA PRESENTADA CON LUJO AL ESTILO ORIENTAL

UNA HORA DE MAGIA ELEGANTE

Grandes metamórfosis, fantasías originales, inimitables y extraordinarios experimentos científicos-recreativos, según las últimas innovaciones de la escuela francesa de ROBERT HOUDIN.

LA CHISPA ELÉCTRICA Escena humorística de gran sensación y sorpresa.

El Hombre Impalpable. ⊛ La cabeza del muerto.

Escena fantástica de gran espectáculo presentada á plena luz.

GABINETE FANTÁSTICO ORIENTAL

Apariciones y desapariciones de espectros, mónstruos y fantasmas vivientes, dondo la vista por más que persigue la causa de estos fenómenos, siempre encuentra el más completo misterio.

TÍTULOS DE TRABAJOS QUE SERÁN PRESENTADOS

Apariciones de mesas piratorias en el espacio.—El tonel misterioso.—La mariposa y serpiente encantadas.—La pesca milagrosa.—El baile de los muertos.—Desaparición increible del artista.—La apoteosis.

3.ª PARTE

ESTRENO de la interesante película de gran atracción de 675 metros

¡¡ULTIMA CREACION CINEMATOGRAFICA!!

NOVELA DE AMOR

TÍTULO DE LOS CUADROS

Seducida.—Del trabajo al placer.—Abandonada.—Muriendo de hambre.—Carta á los padres.—Terrible explación.—El hospital.

PRECIOS Entrada general, 10 céntimos.-Preferencia, 20 céntimos.

Para la próxima semana espectáculos sorprendentes.

Estrategias de comunicación

El texto final del cartel inaugural del Gran Cinematógrafo Moderno (7–8 de octubre de 1905) es uno de los documentos más interesantes del conjunto desde el punto de vista de la cultura empresarial y la estrategia de comunicación:

> *«Nota.—Amantes de la seriedad, nos abstendremos en cuanto sea dable de anunciar en nuestros programas las películas con frases aparatosas y ridículas, confiando el feliz resultado de nuestra labor a la respetable aprobación del público, en cuya complacencia ha de desvelarse siempre La Empresa.»*

Este texto es tan rico en implicaciones que merece un análisis párrafo a párrafo. La apertura, «Amantes de la seriedad», es una declaración de identidad empresarial que construye un nosotros («amantes de la seriedad») frente a un implícito otro («los que no son serios»). ¿Quiénes son estos otros? La referencia a «frases aparatosas y ridículas» en los programas de otros establecimientos sugiere que la práctica del hipérbole publicitario era común

en la publicidad cinematográfica de la época, y que los carteles de otros cinematógrafos —los del Salón de la Calle Nueva con sus «¡COLOSAL!», «¡MONSTRUO!», «¡EL MEJOR DEL MUNDO!»— eran el blanco implícito de la crítica.

Paradójicamente, el mismo cartel que hace esta declaración de sobriedad incluye los estreno de películas anunciados con tipografías de gran tamaño y expresiones como «Estreno de la llamativa película de gran efecto» (para la *Sublevación a bordo del Potemkin*) y «Estreno de la agradable película de gran risa» (para *Tienda de Comestibles*). La «seriedad» prometida no implica la renuncia a toda hipérbole publicitaria, sino a las formas más exageradas de ella. Es una seriedad relativa, que se construye en contraste con el estilo más ruidoso de la competencia.

La expresión «respetable aprobación del público» introduce el concepto de respetabilidad social como valor central de la empresa. El público «respetable» —las familias de clase media, los comerciantes, los profesionales— era público específico del Gran Cinematógrafo Moderno, que se dirigía al segmento de mayor poder adquisitivo y mayor sensibilidad a las cuestiones de imagen social. En contraste, los carteles del Salón de la Calle Nueva de 1902 —con sus «*¡Hay que verlos!*» y sus «*Risa para tiempo, Poco dinero*»— apelaban a un público más popular y menos preocupado por las cuestiones de respetabilidad.

El lenguaje de los carteles evoluciona significativamente a lo largo de estos años. En los carteles más primitivos (1897), el lenguaje es descriptivo y técnico: se explica qué es el cinematógrafo («fotografías animadas», «prodigioso descubrimiento»), qué se puede ver («olas del mar», «llegada de trenes», «calles de París»), y qué precio tiene. La función comunicativa dominante es informativa.

En los carteles del Salón de la Calle Nueva (1902), el lenguaje se hace más comercial y más emotivo. Los carteles introducen expresiones como «el mejor del mundo», «¡Hay que verlos!», «Novedad - Éxito - Variedad», «Continuos estrenos - Siempre novedad - Distracción - Risa para tiempo - Poco dinero». La acumulación de términos positivos en serie —sin verbos, sin razonamiento— es una estrategia retórica que anticipa el lenguaje publicitario moderno.

En los carteles del Gran Cinematógrafo Moderno (1905–1906), el lenguaje es más moderado pero igualmente efectivo. Se introducen las categorías genéricas para las películas («de larga duración», «cómica», «de gran risa», «de gran sensación»), que orientan las expectativas del espectador. La palabra «Estreno» se usa con frecuencia y en mayúsculas, señalando la novedad como valor central de la oferta cinematográfica.

En los programas de la Sala Mercé (1908–1909), el lenguaje publicitario se bifurca: el cartel de pared adopta un estilo más di-

recto (titulares grandes con nombres de películas) mientras que el programa de mano desarrolla un lenguaje de sinopsis narrativa para las películas principales. Las sinopsis en catalán de la Sala Mercé son documentos lingüísticos de extraordinario interés: escritas en catalán estándar de la época, combinan el registro narrativo literario con un lenguaje periodístico accesible, y revelan que los programadores de la sala tenían capacidad para redactar textos persuasivos en la lengua de la mayoría de su público.

En los carteles del Cine Victoria (1910), el lenguaje alcanza su mayor sofisticación en el período analizado. Los carteles incluyen ahora argumentos detallados que pueden ocupar varios párrafos (el de Cristóbal Colón en el cartel de abril 1910 es el más extenso del corpus), descripciones de los efectos visuales de las películas de transformación, y notas sobre la calidad técnica de la proyección («Este cine es el único por su claridad y fijeza»). Este último slogan, que aparece en varios carteles del Cine Victoria de 1910, es especialmente relevante: identifica la calidad óptica de la proyección —la «claridad y fijeza» de la imagen— como argumento de venta, lo que sugiere que la proyección deficiente (imagen temblorosa, oscura o desenfocada) era un problema común en otros establecimientos.

Uno de los datos más reveladores, desde el punto de vista sociolingüístico, es el uso predominante del castellano en los carteles de pared de todos los establecimientos cinematográficos mataroneses del período, con algunas excepciones significativas. Mataró

era en 1900 una ciudad catalanoparlante: el catalán era la lengua de la vida cotidiana, del comercio local, de las relaciones familiares y sociales. Sin embargo, los carteles del Kinematógrafo de 1897, los del Gran Cinematógrafo Moderno de 1905–1906 y los del Cine Victoria de 1910 están redactados en castellano.

Hay excepciones: los programas de mano de la Sala Mercé (1908–1909) están redactados en catalán, tanto en el encabezamiento (Cinematografo de la Sala Mercé de Mataró), como en los títulos de las películas (en gran parte traducciones o adaptaciones catalanas de los títulos originales franceses) y en las sinopsis de los argumentos. Este uso del catalán en los programas de la Sala Mercé es notable y probablemente refleja una estrategia deliberada de proximidad con el público local: el programa de mano es un objeto que se lee individualmente y en privado, mientras que el cartel de pared es un objeto público destinado al espacio urbano y a la lectura colectiva.

El uso del castellano en una ciudad catalanoparlante, refleja la situación diglósica de la Cataluña del momento: el castellano era la lengua del espacio público oficial, de la administración, de la publicidad de alcance más general. La empresa del Gran Cinematógrafo Moderno o del Cine Victoria que imprimía sus carteles en castellano no era necesariamente hostil al catalán; sencillamente utilizaba la lengua del espacio público formal, que era la que convenía para un cartel que se pegaba en las paredes de la calle y debía ser leído por cualquier transeúnte.

GRAN SALÓN
de la Calle Nueva

Cinematógrafo Mágico

Director, **E. PÉREZ**

SÁBADOS, DOMINGOS Y JUEVES

grandes y extraordinarias funciones.

A petición del público

Gran corrida de toros

en la plaza nueva de Barcelona.

¡Estreno!

de las películas de gran novedad

El Castillo Encantado

Y

La Crisálida de Oro

ÉXITO BRILLANTE, RUIDOSO Y COLOSAL

DEL CINEMATÓGRAFO HABLADO

A reir A gozar

NO VAL Á BADAR

Y

LO TAFANER DELS TERRATS

Todas las sesiones se cuentan por ovaciones.

Exito cada dia más creciente de la simpática

Miss Mari

la mujer camaleón cantante en colores.

Gran variación de vistas fijas

en negro y colores

PRECIOS

Entrada general.	0'15
» Preferencia.	0'25
Niños menores de 10 años. .	0'10

Imprenta y Encuadernación de H. Abadal, Riera, 48

Los actores del ecosistema cinematográfico local

Los carteles permiten identificar varios nombres de empresarios y directores de cinematógrafo activos en Mataró entre 1897 y 1915. El primero documentado es la «Compañía Artístico-Científica Española procedente del London Pavillon de Londres», que presenta el Kinematógrafo en los Teatros Euterpe y Principal en febrero de 1897. Se trata claramente de una compañía itinerante, no de un empresario local: el hecho de que se presente como «procedente del London Pavillon de Londres» sugiere que era una compañía de variedades de cierto prestigio que incluía el cinematógrafo en su gira.

El segundo nombre identificable es E. Baró, director del Cinematógrafo Franco-Español que actúa en el Salón de la Calle Nueva entre abril y mayo de 1902. Baró es una figura de competencias múltiples: director artístico, técnico de proyección, responsable del programa e inventor, al mismo tiempo: los carteles atribuyen a su «grandioso e inagotable repertorio» y a sus «últimos inventos premiados en París» tanto las películas como los instrumentos musicales del mobiliario musical. La nota personal al pie del

cartel de debut del 12 de abril de 1902 —«El Director de este espectáculo saluda con el más cordial afecto al ilustre, honrado y laborioso pueblo mataronés y desea que su venida a esta Ciudad sirva para alegrar los corazones, como así lo ha logrado por todas partes donde ha pasado»— muestra que Baró cultivaba una relación personal con su público, actitud propia del empresario itinerante que construye su credibilidad en cada nueva ciudad.

En la segunda quincena de mayo de 1902, el Salón de la Calle Nueva cambia de empresa: aparece el Cinematógrafo Mágico del director E. Pérez, con un estilo de comunicación diferente — más formal, más centrado en las películas y menos en la figura personal del director—. Este relevo en pocos meses sugiere que los empresarios itinerantes operaban por temporadas cortas en cada ciudad y que la sala alquilaba su espacio a diferentes compañías.

Para el Gran Cinematógrafo Moderno (1905–1906) y la Sala Mercé (1908–1909), los carteles no identifica nombres propios de empresarios: firman simplemente como «La Empresa». Esta despersonalización es en sí misma un signo de profesionalización: la empresa adquiere una identidad institucional independiente de la persona de su director. El Cine Victoria (1910) y el Royal-Cine (1914) presentan características similares: es la empresa, y no un individuo, quien protagoniza los carteles.

El análisis de los pies de imprenta en los carteles pone en relieve la importancia de las imprentas locales en la producción del

material publicitario cinematográfico mataronés. Se identifican las siguientes:

Pedro Vilá (varias direcciones: Palau 22, Riera 64): la imprenta más frecuentemente citada para los carteles del período 1897–1905. Vilá imprime el primer cartel documentado del Kinematógrafo (1897), varios carteles del Cinematógrafo Franco-Español de E. Baró (1902) y algunos de los primeros carteles del Gran Cinematógrafo Moderno (1905–1906). Su presencia continuada a lo largo de más de ocho años indica que era la imprenta tipográfica de referencia en Mataró para este tipo de material efímero.

Tipografía Moderna de Ferrer y Casas (Granota 17, Badalona): imprime el cartel inaugural del Gran Cinematógrafo Moderno (7–8 de octubre de 1905), el más importante de los primeros carteles del establecimiento. La procedencia de esta imprenta sugiere que el empresario del Gran Cinematógrafo Moderno buscó para su cartel fundacional una calidad tipográfica superior a la disponible en Mataró, o que tenía relaciones comerciales previas con Ferrer y Casas.

La histórica imprenta H. Abadal (calle de la Riera 48, Mataró, teléfono 81), es de referencia para la Sala Mercé (1908–1909) y el Cine Victoria (1910–1915). H. Abadal produce los programas de mano a doble cara de la Sala Mercé, con tablas de películas y sinopsis en catalán: documentos tipográficamente más complejos

que los carteles de pared, que requerían composición tabular y uso de múltiples cuerpos de letra. La presencia del número de teléfono (81) en el pie de imprenta indica que era un establecimiento moderno conectado a la red telefónica de Mataró.

Imprenta Guardiola (Badalona): aparece en los carteles del Cine Victoria de mayo y julio de 1910.

Desde el punto de vista tipográfico, los carteles muestran una evolución formal clara. Los primeros, de 1897, son composiciones densas, de lectura vertical, con múltiples cuerpos de letra sin jerarquía clara. Los carteles del Cinematógrafo Franco-Español (1902) incorporan el color en la impresión — el del 19–20 de abril de 1902 es en rojo sobre papel claro—. Los del Gran Cinematógrafo Moderno (1905–1906) alternan papel blanco, rosa y verde, con tipografías de calidad variable: el cartel inaugural incluye una pequeña viñeta decorativa en la esquina superior izquierda — una figura femenina alegórica con una banderola—, único elemento no tipográfico en los primeros carteles del establecimiento.

***

La aparición de «Miss Fuller en su célebre Danza Serpentina» al final del cartel de la sesión del 2 de febrero de 1897 en los Teatros Euterpe y Principal plantea una cuestión interpretativa fascinante: ¿se trata de la famosa Loïe Fuller actuando en vivo, o de una película de su actuación?

Loïe Fuller (1862–1928) era en 1897 la artista más célebre de París: su danza serpentina en el Folies Bergère, con vestidos de seda manipulados bajo focos de colores, había revolucionado el espectáculo europeo desde 1892 y había sido inmortalizada en carteles de Henri de Toulouse-Lautrec y Jules Chéret. Los operadores de los Lumière la habían filmado en 1896 (*Danse serpentine*), y su actuación en colores (teñida fotograma a fotograma) era uno de los números más espectaculares del catálogo Lumière temprano.

Que la «Miss Fuller» del cartel mataronés de 1897 sea la Loïe Fuller en persona es imposible: la artista americana residía en París y tenía una agenda de actuaciones que no incluía giras por ciudades medias catalanas. Que sea una imitadora —«rival» de Miss Fuller, como la describirá el cartel de mayo de 1902 para «La belle Miss Helyet»— es posible aunque poco probable en 1897: las imitadoras de Loïe Fuller que se anunciaban como tales en los espectáculos de variedades eran frecuentes en los años 1897–1905, pero se identificaban por su propio nombre, no como la original. La hipótesis más verosímil es que se tratara de una película de la danza de Loïe Fuller —bien la copia Lumière, bien otra filmación— de modo que la «Miss Fuller» del cartel sería entonces un número proyectado como parte del programa del Kinematógrafo, no una actuación en vivo.

Si «Miss Fuller en su célebre Danza Serpentina» es una película, el programa del Kinematógrafo incluía ya en 1897, como noveno número, una filmación rodada en colores sobre un tema de es-

pectáculo de variedades, de duración relativamente larga para los estándares de la época. La hipótesis se refuerza con la descripción del cartel de despedida del 7 de febrero de 1897, que para la misma Miss Fuller especifica «Danza Serpentina en color, Extraordinario Efecto», confirmando que se trataba de una proyección y no de una actuación en vivo.

La figura del señor Mauri, «profesor en ciencias ocultas» que comparte programa con el Kinematógrafo en los carteles de febrero de 1897, es representativa de un tipo de entretenedor muy específico de los años 1880–1910: el ilusionista científico. Su repertorio declarado en el cartel incluye el teléfono al alcance de todos, las minas de oro en California —probablemente un truco de prestidigitación con monedas o pepitas doradas—, la fotografía del siglo XX —quizás un truco de fotografía instantánea o de revelado en directo—, el rey de las ciencias ocultas y, el más llamativo, la «imposición de la voluntad á varios espectadores», que remite al hipnotismo escénico.

El hipnotismo de escenario estaba en su pleno apogeo en los años 1890–1910 en Europa. El espectáculo de Mauri combina el ilusionismo clásico —prestidigitación, engaño visual— con el ilusionismo «científico» —hipnotismo, magnetismo animal, telepatía aparente—, en una época en que la frontera entre ciencia genuina y charlatanería científica era difusa incluso para el público ilustrado. El cinematógrafo, presentado en el mismo programa como «prodigioso descubrimiento» y «punto de discusión y estudio de los

hombres de ciencia», operaba en el mismo campo epistemológico: era una maravilla tecnológica que desafiaba los límites de lo posible y cuya explicación científica solo estaba al alcance de los especialistas.

La coexistencia de Mauri y el Kinematógrafo en el mismo programa no es, pues, una simple casualidad programática, sino la confluencia de dos modalidades del asombro tecnológico-ilusionístico. A medida que el cine madure y adquiera su propio lenguaje narrativo, esta asociación con el ilusionismo se irá disolviendo: hacia 1905–1906, el Gran Cinematógrafo Moderno ya no necesita la compañía del prestidigitador para legitimarse ante el público.

SALÓN VILA

CINEMATÓGRAFO MATARONÉS

✸ Extraordinarias Sesiones ✸

para el Sábado día 28 y Domingo 29 de Enero de 1905

Gran Programa Nuevo de Películas Animadas

LA EMPRESA pone en conocimiento del público que cada semana presentará un programa de Películas nuevo, por haber hecho una contrata con la casa más acreditada de Barcelona. Por lo tanto, dicha Empresa espera del público que sabrá apreciar todos estos sacrificios, puesto que las personas que asistieron en las sesiones pasadas, pudieron convencerse que es el Cinematógrafo más fijo y que menos daña la vista.

Variedad ¡ÉXITO! Atracción

DEBUT

del célebre artista sin rival en su género

EQUILIBRISTA Y MALABARISTA

Sr. FORASTÉ

el cual presentará un repertorio de actualidad que para juzgarlo es necesario verlo. Dicho **Sr. Forasté**, por deferencia á Mataró, se propone dar á conocer los trabajos más difíciles no vistos todavía en esta ciudad.

¡A VERLE! ¡ÉXITO! ¡A VERLE!

IMPORTANTE: La PREFERENCIA se ha colocado en el piso de arriba, para lo cual se han puesto sillas en sustitución de los bancos.

Precios: Entrada general, 10 céntimos. Preferencia, 20 céntimos

NOTAS

El Sábado empezarán las sesiones á las 8 en punto y el Domingo á las 6 y media.
La Empresa alterará el programa caso de convenirle.
No se permitirá la entrada á ninguna persona que vaya con disfraz ó máscara.

Imp. Vilá, Riera, 64, Mataró

El público

Los precios de entrada que aparecen en los carteles son uno de los indicadores más directos del perfil de público al que se dirigía cada establecimiento. Un análisis comparativo a lo largo del período revela tanto una diferenciación interna de cada sesión —entradas de diferentes calidades— como una evolución general de las tarifas con el paso del tiempo.

En el primer cartel del Kinematógrafo (2 de febrero de 1897), los precios no figuran explícitamente: se indica «Precios de costumbre», lo que sugiere que el público de los Teatros Euterpe y Principal estaba habituado a un sistema de tarifario conocido. El cartel de despedida del 7 de febrero de 1897 sí los detalla: «Tarde Entrada 25 céntimos, Noche Entrada 50 céntimos». La diferencia de precio entre tarde y noche indica que la sesión nocturna se dirigía a un público de mayor poder adquisitivo —o bien que el horario de noche resultaba más cómodo para quienes trabajaban de día y, por tanto, admitía una tarifa más elevada.

En 1902 (Salón de la Calle Nueva, E. Baró), los precios son: «Entrada General 0'15 ptas., Preferencia 0'25». Esta estructura binaria implica una diferenciación espacial dentro de la sala: los asientos de «preferencia» —butacas delanteras, palcos o anfiteatro cubierto— costaban el doble que la entrada general, reservada para los bancos del fondo o las localidades de pie. La misma lógica se mantiene en el Gran Cinematógrafo Moderno de 1905: «Entrada de preferencia, 0'20 ptas.; Entrada general, 0'10 ptas.».

El precio de 0'10 pesetas para la entrada general del Gran Cinematógrafo Moderno en 1905 es el dato más significativo para evaluar la accesibilidad del cine al conjunto de la población. Por entonces, el salario de un jornalero agrícola en Cataluña oscilaba entre 1'50 y 2'50 pesetas diarias; el de un obrero industrial calificado entre 2 y 4 pesetas. Una entrada de 10 céntimos (0'10 pesetas) representaba, pues, entre el 4% y el 7% del salario diario de un trabajador, o el equivalente al precio de un par de cigarrillos o un vaso de vino en una taberna de barrio. El cine a 10 céntimos era, en ese contexto, económicamente accesible para la mayoría de la población trabajadora adulta, aunque no para las familias más empobrecidas. La entrada de preferencia a 0'20 pesetas —el doble de la general— se dirigía a las clases medias: tenderos, artesanos con taller propio, empleados de comercio, maestros de primeras letras. Para este sector, 20 céntimos suponía un desembolso modesto pero no del todo trivial para una sesión de entre hora y media y dos horas.

En el Cine Victoria de 1910, los precios se habían estabilizado en niveles similares: «Preferencia primera y segunda 20 céntimos, Entrada general 10 céntimos» (mayo de 1910). La aparición de una «preferencia segunda» a 20 céntimos indica que la sala contaba ya con tres zonas de precio: la entrada general a 10 céntimos, una segunda preferencia a 20 y probablemente una primera preferencia a tarifa más elevada, no siempre impresa en el cartel. El Royal-Cine de 1914 anunciaba «Entrada general 25 cts., Entrada a preferencia 40 cts.», un aumento significativo respecto a los precios de 1905–1910 que refleja tanto la inflación del período como la mayor calidad y ambición del espectáculo ofrecido.

Los horarios de las sesiones cinematográficas revelan la estructura del tiempo libre en la Mataró de 1897–1915 de manera más directa que cualquier otro documento. El análisis de los horarios permite reconstruir el ritmo social de la exhibición.

En 1897, las sesiones del Kinematógrafo se celebraban en dos teatros y en dos franjas horarias: tarde (3 y media) y noche (8 y media), tanto en días laborables como en festivos. Esta doble sesión era el esquema habitual de los teatros de la época: la función de tarde, pensada para familias con niños y trabajadores de jornada matutina, y la de noche, para el público adulto tras la cena. En 1902 (Salón de la Calle Nueva), las sesiones se celebran a las 8 en punto los jueves, sábados y domingos. Esta distribución refleja los días de descanso relativo de la clase trabajadora: el domingo era el día de fiesta obligatorio por ley; el sábado tenía con fre-

cuencia jornada reducida en la industria; el jueves era un día de medio descanso en algunos sectores. La sesión única a las 8 de la noche indica que el público objetivo era el trabajador adulto que salía de su jornada laboral.

En los programas de la Sala Mercé (1908–1909), el esquema de horarios es más elaborado: «Horas de Sessions: de 6 a 7, de 9 a 10, de 10 a 11 y de 11 a 12» (9 enero de 1908); «Dissapte: de 8 a 9, de 9 a 10, de 10 a 11. Diumenge: cada hora desde las 4, l'última a les 11» (11–12 de enero de 1908). Este sistema de sesiones continuas cada hora —un programa de unos 45–60 minutos que se repetía cuatro o cinco veces en la tarde-noche de los días festivos— es el antecedente directo del sistema de «sesión continua» que dominará la exhibición cinematográfica española durante todo el siglo XX, y que permitía al espectador entray y salir a su conveniencia sin estar sujeto a un único horario fijo.

El horario dominical —con sesiones desde las 4 de la tarde hasta las 11 de la noche— pone de manifiesto que el Cinematógrafo Sala Mercé competía con la totalidad del tiempo de ocio dominical de los mataroneses: el paseo de tarde, la merienda, la tertulia, la cena, el Teatro Euterpe. Con siete u ocho sesiones en un solo domingo, la sala podía atender a públicos con preferencias horarias muy diferentes: las familias con niños en las primeras sesiones de tarde, los jóvenes en las de noche, y los noctámbulos en las dos últimas.

En el Cine Victoria de 1910, los carteles indican horarios como «Las sesiones de hoy sábado darán principio a las 8 de la noche y las de mañana domingo a las 4 de la tarde», o «Horas: A las 8 y 9½ el miércoles y a las 4, 5½, 7, 8½ y 10 el jueves» (25–26 de mayo de 1910). El jueves festivo —la Ascensión o Corpus Christi— concentraban cinco sesiones entre las 4 de la tarde y las 10 de la noche, reproduciendo el mismo esquema de sesiones múltiples en día festivo que ya caracterizaba a la Sala Mercé en 1908.

Varios carteles mencionan conceptos que revelan la función social del cinematógrafo más allá de la mera proyección de películas. El cartel del Gran Cinematógrafo Moderno del 7 de junio de 1906 anuncia una «gran función para hoy 7 de Junio de 1906, Día de Moda», expresión que se repite en el del 4 de octubre de ese mismo año. La «función de moda» era una sesión especial —habitualmente el miércoles o el jueves— destinada al público de las clases medias y altas que quería ver y ser visto en el cinematógrafo. Importada de los teatros, donde la «noche de moda» era una institución consolidada, trasladó al cine la dimensión de exhibición social: la sala dejaba de ser únicamente un espacio de espectáculo para convertirse también en un escenario de representación y distinción.

En el Cine Victoria de mayo de 1910, una nota al pie del cartel indica: «La última sesión de los domingos y días festivos habrá entrada libre». Ofrecer entrada gratuita en la última sesión del día festivo —cuando la taquilla ya ha recaudado lo suficiente con

las sesiones anteriores y los asientos vacíos no generan ingreso— era una estrategia de fidelización del público y de acumulación de buena voluntad popular. Constituía también una decisión de política social implícita: en la última sesión del domingo, quienes no han podido pagar la entrada durante el día podían acceder gratuitamente al espectáculo cinematográfico.

✻ ESTRENOS VERDAD ✻ PELÍCULAS SIN RIVAL ✻

ESCOGIDA FUNCION

para hoy JUEVES 11 de JULIO de 1907

DIA DE MODA

PROGRAMA

ESTRENO de la dramática cinta, de larga duración, inspirada en la obra teatral del inmortal vate D. Victor Balaguer, gloria de las letras catalanas, que se titula:

D. Juan de Serrallonga

NOMENCLATURA DE LOS CUADROS

1.° Los herederos de la horca.—2.° Las guillerías.—3.° La traición.—4.° Panteón de D. Bernardo de Serrallonga.—5.° En capilla.—6.° Muerto del traidor.—7.° Ejecución de Serrallonga.

Reprise de la película efectista, nominada:

EL HEROE

ESTRENO de la divertida película,

MUJER CELOSA

Por segunda vez la magnífica película dramática, que lleva por título:

UN DRAMA EN NIZA

ESTRENO de la bonita cinta, en colores,

PARAGUAS FANTÁSTICO

ESTRENO de la chispeante película, de larga duración, denominada:

QUIEN HA BEBIDO BEBERÁ

NOTA.—Las sesiones de hoy darán principio á las 6 de la tarde y á las 8, 9 y 10 de la noche.

OTRA.—Cuando causas imprevistas lo exigieren, la Empresa podrá alterar el programa.

Imprenta de Pedro Vilá, Riera 64, Mataró

Evolución formal de los carteles (1897–1915)

Los dos carteles del Kinematógrafo de febrero de 1897 (Teatros Euterpe y Principal) son los documentos tipográficamente más complejos del corpus, en el sentido de que contienen más información verbal y más variedad de cuerpos de letra que cualquier cartel posterior. El cartel del 2 de febrero de 1897 utiliza al menos doce cuerpos de letra diferentes, alternando mayúsculas y minúsculas, tipos romanos y de palo seco, con un resultado visualmente denso que exige una lectura atenta y prolongada. La jerarquía tipográfica no es inmediatamente legible: el nombre del espectáculo («Gran Acontecimiento! ¡Eepectáculo Fin De Siglo!») y el nombre del nuevo invento («El Kinematógrafo») compiten visualmente con los títulos de los números del señor Mauri y del Graphophono.

El formato del cartel es el de la hoja de sala o programa tipográfico, no el del cartel de pared de diseño gráfico moderno: tiene más de texto que de imagen, más de información que de seducción visual. Su lógica es la del periódico o del cartel de teatro decimonónico, donde la densidad informativa era un valor en sí

mismo: el espectador que leyera el cartel completo obtendría un conocimiento exhaustivo de todo cuanto iba a ver.

Cabe destacar que estos primeros carteles son exclusivamente tipográficos: no contienen ningún elemento gráfico, ninguna ilustración, ningún dibujo. La razón es a la vez técnica y económica: la reproducción de ilustraciones en la imprenta de 1897 requería la preparación de clichés de fotograbado o xilograbado que encarecían y complicaban la producción. Para los carteles efímeros de un espectáculo de visita breve, la inversión en ilustraciones no era justificable.

Los carteles del Cinematógrafo Franco-Español de E. Baró (Salón de la Calle Nueva, abril-mayo 1902) introducen una novedad significativa: el uso del color en la impresión. El cartel del 19–20 de abril de 1902 está impreso en rojo sobre papel blanco crema; el del 23–24 de abril en tinta oscura sobre papel azul. Este uso del color tipográfico —no en las ilustraciones, sino del color de la tinta o del papel de fondo— era más barato que la fotocronolitografía pero más llamativo que la tinta negra sobre papel blanco.

La tipografía de estos carteles es algo más legible que la de 1897: se reduce el número de cuerpos diferentes y se establece una jerarquía más clara entre los títulos principales (en cuerpos muy grandes) y los textos secundarios. La expresión ¡Hay Que Verlos!, en cuerpo grande y con signos de exclamación, introduce un todo

de interpelación directa al lector: el cartel no solo informa sino que ordena.

Los carteles del Gran Cinematógrafo Moderno son los más variados tipográficamente de todo el corpus. La variedad de colores de papel —blanco crema, rosa, verde claro, malva, beige— y de tinta —negra, azul oscuro, rojo ladrillo— da a la colección un aspecto de muestrario tipográfico que no es solo estético: la variedad de colores servía también para distinguir visualmente los carteles de sesiones diferentes pegados en las mismas fachadas. Un transeúnte que ya había visto el cartel rosa del lunes reconocía inmediatamente que el cartel verde era nuevo, sin necesidad de leerlo.

El cartel del 4 de octubre de 1906 (jueves, día de moda) es el más elaborado formalmente: incluye una viñeta de encabezamiento con dos figuras femeninas alegóricas sosteniendo una banderola con el nombre del establecimiento, y el escudo de Cataluña en el centro. Es el único cartel del Gran Cinematógrafo Moderno que incorpora elementos gráficos de diseño, y el único que hace referencia explícita a la identidad catalana de la empresa (el escudo de las cuatro barras). Esta inclusión del escudo catalán en un cartel del Gran Cinematógrafo Moderno en pleno año de la Solidaritat Catalana es un detalle políticamente revelador: la empresa cinematográfica se identifica visualmente con Cataluña en un momento de efervescencia catalanista.

Los programas de mano de la Sala Mercé representan la innovación formal más radical del corpus. En lugar del cartel de pared vertical con títulos en cascada, la Sala Mercé utiliza un programa de mano horizontal a doble cara, impreso en papel de buena calidad, con una tabla estructurada en columnas (nombre de la película, casa productora, asunto, color, si es estreno) y sinopsis en catalán de las películas principales en la columna de la derecha.

Este formato responde a una concepción del público cinematográfico radicalmente diferente a la del cartel de pared: el espectador de la Sala Mercé no es un transeúnte que lee el cartel desde la acera, sino un cliente que entra en la sala y lee el programa mientras espera que empiece la función. La tabla es un formato que invita a la comparación y a la elección informada: el espectador puede evaluar las películas del programa según su género, su procedencia, si está en blanco y negro o en colores, y si ha visto ya las que no son estreno.

El uso del catalán en las sinopsis —por ejemplo, para *Amich fidel* en el programa del 16 de enero de 1908: «Una pobra viuda que te un fillet es desahuciada de la caseta ahont viu per que no pot pagar. L'amo cruel la llensa al carrer...»— revela una voluntad de crear una experiencia lectora accesible y próxima para el público local. La lengua de las sinopsis es un catalán estándar culto pero no pedante, narrativo y directo.

Los carteles del Cine Victoria de 1910 representan el estadio más avanzado de la evolución formal. Se caracterizan por: una jerarquía tipográfica más clara, con el título de la película principal en el cuerpo más grande y los títulos secundarios en cuerpos decrecientes, el uso de ornamentos tipográficos (corchetes, rayados, viñetas) para separar visualmente las diferentes secciones del cartel, y en varios casos, la incorporación de ilustraciones impresas.

El cartel del 23–26 de junio de 1910 (junio, Cine Victoria, con Bemol) incluye un retrato grabado de una figura femenina en medallón *art nouveau* en la parte superior, con ornamentación floral. El cartel del 27–29 de julio de 1910 (con el Gran Julián) incluye tres fotografías del ventrílocuo con sus autómatas, impresas en halftone. El cartel del 21–22 de marzo de 1914 (Royal-Cine, *L'Orfa Venoska* y su *Danza Luminosa con los leones*) incluye una fotografía de gran tamaño de la domadora ante los leones, impresa con la misma técnica de halftone.

La aparición de fotografías impresas en los carteles cinematográficos a partir de 1910 es un salto cualitativo: supone que las imprentas locales o las casas productoras de material publicitario, disponían de la tecnología de fotograbado para reproducir fotografías. La tecnología llevaba décadas disponible en los grandes periódicos ilustrados, pero su extensión a los carteles locales indica que los costes de producción habían bajado lo suficiente

como para que la publicidad gráfica fotográfica fuera accesible para un empresario de cinematógrafo de provincias.

ROYAL - CINE

: : CINEMATOGRAFO Y VARIETES DE PRIMER ORDEN : :

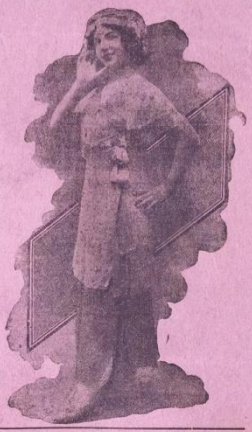
GRANDIOSO PROGRAMA
para el Sábado 28 y Domingo 29 de Marzo de 1914

SESIONES: Sábado, de 8 y media a 11 y media noche —:— Domingo, de 4 y media tarde a 11 y media noche

DEBUT Debut hermoso DEBUT

de la célebre canzonetista y bailarina

Blanquita Hungría



Elegante y hermosa artista que alcanza grandes éxitos en todos los teatros donde se presenta; creadora de un original repertorio de escogidas canzonetas que hacen las delicias del autitorio.

Blanquita Hungria es hermosisima

Blanquita Hungria
cautiva al público sin tener gran voz

Todos al «Royal»
a admirar a la angelical BLANQUITA

Otro DEBUT - Debut emocionante - Otro DEBUT

de la elegante, hermosa y sin igual artista

MISS LALÁ

Célebre y aplaudida alambrista moderna de fama mundial, que cada noche era un éxito en la Sala Imperio de Barcelona por su número sensacional; ejercicios verdaderamente imponentes con la bicicleta sobre el alambre, a dos y a una sola rueda, dando el salto de las tres sillas.

MISS LALA es única en el mundo en su género
MISS LALÁ asombra al público con su gracia y atrevidas creaciones

Al ROYAL — Todo Mataró al ROYAL

GRANDIOSO PROGRAMA DE PELÍCULAS

PRECIOS: General, 0'20 y Preferencia 0'30

NOTA: La Empresa se reserva el derecho de alterar el presente programa.

Imp. Vila.

El contexto cinematográfico catalán y español

En Mataró, el cinematógrafo llegó en febrero de 1897. En Barcelona en diciembre de 1896, con apenas un año de retraso respecto a París. Lo que sitúa la ciudad en la primera oleada de difusión del cinematógrafo en Cataluña, antes de que llegara a muchas ciudades españolas de tamaño comparable o mayor. Esta precocidad se explica por la posición geográfica y económica de la ciudad.

Mataró era un núcleo industrial con una clase comercial activa, situada en la línea ferroviaria de la costa que unía Barcelona con la frontera francesa. Era, por tanto, un nodo natural de la circulación de mercancías, personas y novedades culturales entre Barcelona y el norte de Cataluña. La compañía itinerante que presentó el Kinematógrafo en los Teatros Euterpe y Principal en febrero de 1897 seguía casi con certeza el itinerario típico de las compañías de variedades barcelonesas que realizaban giras por las ciudades del Maresme y el litoral catalán.

La secuencia de establecimientos documentada a partir de 1902 apunta a una actividad regular: varios empresarios distintos (Baró, Pérez) se suceden en el Salón de la Calle Nueva. La apertura del Gran Cinematógrafo Moderno en octubre de 1905 sitúa a Mataró en una posición comparable a la de otras ciudades catalanas de tamaño similar —Granollers, Sabadell, Terrassa, Manresa— en la adopción del cine como espectáculo permanente. La sala permanente es el indicador clave de la institucionalización del cine: a partir de 1905, Mataró contaba con un cine estable, algo que en esta fecha no podían decir todavía muchas ciudades españolas de mayor tamaño.

La película *Sublevación a bordo del acorazado Potemkin* se proyectó en el Gran Cinematógrafo Moderno en octubre de 1905, apenas cuatro meses después del motín real (junio 1905). Considerando el tiempo necesario para producir la película en los estudios de Pathé (o de otro productor), distribuirla en España y hacerla llegar a Mataró, cuatro meses es un plazo muy corto que revela una notable eficiencia en el circuito de distribución cinematográfica de la época.

Copelia. La hada de las muñecas se anunciaba en el Salón de la Calle Nueva en abril de 1902 como «el más grande suceso de la Exposición de París». La Exposición Universal de París de 1900 había cerrado dos años antes; la película puede haber sido producida para o con motivo de la Exposición y haber llegado a Mataró en 1902, con un retraso de uno o dos años que era normal para

una película de repertorio —no de estreno— en el mercado de distribución de la época.

Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona (Gran Cinematógrafo Moderno, 7 de junio de 1906) y *Boda Regia con el Accidente de la Bomba de la Calle Mayor* (junio 1906) son casi con certeza películas de actualidad de producción muy reciente: la manifestación de la Solidaritat Catalana había tenido lugar probablemente pocas semanas antes, y el atentado de la Calle Mayor contra los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia ocurrió el 31 de mayo de 1906, apenas una semana antes de la proyección en el Gran Cinematógrafo Moderno. Si esta identificación es correcta, el establecimiento mataronés proyectó imágenes del atentado terrorista con solo días de retraso, lo que supone una cadena de distribución de actualidades cinematográficas con una velocidad comparable a la de los despachos telegráficos de la prensa.

El uso del castellano como lengua predominante en los carteles de pared, en una ciudad catalanoparlante y en un momento de efervescencia catalanista, es un dato que no puede interpretarse sin tener en cuenta la complejidad de la situación sociolingüística de la Cataluña de la Restauración. El castellano era la lengua oficial del Estado, la lengua de la burocracia y la administración, la de la prensa de mayor tirada y, de forma significativa, la de los catálogos y materiales de distribución cinematográfica que llegaban de Madrid o de las sucursales españolas de las distribuidoras extranjeras.

Los títulos de las películas en los carteles del Gran Cinematógrafo Moderno y del Cine Victoria son casi todos castellanos o directamente importados del francés sin traducir: *El Palacio de las Mil y una Noches, La vida de Moisés, Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona, Cristóbal Colón, Cleopatra, Chantecler en miniatura*. Los programas de la Sala Mercé (1908–1909), en cambio, traducen los títulos al catalán: *Per una flor* (Pathé), *El bes de la bruixa, El marit de la doctora, Habitants del fons del mar, Venjansa d'un Indio, Panorama de Pompeya, Amich fidel*. Esta política de traducción es una decisión editorial consciente que refleja la orientación más localista y catalanista de la Sala Mercé respecto al Gran Cinematógrafo Moderno o al Cine Victoria.

La Sala Mercé opera en el período 1908–1909, justo después de la Solidaritat Catalana (1905–1906) y en el contexto del impulso normalizador del catalán impulsado por las instituciones culturales catalanas. Que sus programas de mano estuvieran redactados enteramente en catalán, —con sinopsis y títulos en esta lengua—, no puede separarse de este clima político y cultural. La Sala Mercé era, en cierto sentido, un cine catalanista en el uso de la lengua, aunque no necesariamente en sus opciones de programación.

Los sueños

Estos carteles, olvidados un siglo en una alacena, fueron rescatados por milagro de un destino cruel: la destrucción. He hablado de ellos, pero hay un aspecto clave, quizá el más profundo, que trasciende la mera historia local del espectáculo: con estos papeles nos acercamos a una revolución silenciosa, el nacimiento de un nuevo mundo de los sueños.

Hasta finales del siglo XIX, antes de que la fotografía se popularizara y mucho antes de la irrupción del cine, la gente soñaba en un universo visualmente pobre. Sus sueños se alimentaban de lo que les rodeaba: la vida cotidiana, las creencias religiosas, los miedos ancestrales y la imaginación nutrida por la literatura romántica, el folclore, los sermones y los cuentos orales.

Los sueños eran profundamente místicos y narrativos. Era habitual soñar con ángeles y demonios, con apariciones de familiares fallecidos, con visiones del cielo o del infierno, o con mensajes divinos que se interpretaban como profecías o advertencias. También abundaban las pesadillas provocadas por la indigencia, la en-

fermedad o la mala digestión: caerse desde torres, quedarse paralizado mientras huías de un peligro, aparecer desnudo en público, no poder leer una carta importante o confundir a los vivos con los muertos.

Charles Dickens, en 1861, observaba que estos sueños eran comunes a todas las clases sociales, desde la reina hasta el mendigo. Los sueños de deseo —volar, banquetes abundantes, amores imposibles, riqueza repentina— se mezclaban con la realidad dura de una época marcada por la pobreza. Sin imágenes masivas, sin fotografías accesibles, sin cine ni televisión, la materia prima de los sueños provenía casi exclusivamente del interior: la memoria personal, la religión y la palabra escrita o contada.

Y entonces llegó el cine. Aquellas *fotografías animadas* que tanto asombraron al público mataronés en febrero de 1897 representaron una fractura histórica en la forma en que los seres humanos imaginaban y soñaban.

De repente, miles de personas que nunca habían salido de la ciudad podían ver, en movimiento y con tamaño casi natural, las olas rompiéndose contra las rocas, la llegada atronadora de un tren expreso, las calles bulliciosas de Londres o París, las batallas de flores en el bosque de Bolonia, o incluso reconstrucciones de eventos dramáticos como la sublevación del acorazado Potemkin. El cine aportaba imágenes compartidas, vívidas y repetibles a una escala desconocida.

Este cambio fue radical. Los sueños ya no dependían solo de la propia experiencia vital o de las narraciones orales y literarias. Ahora tenían un nuevo depósito común: las películas. El público mataronés de 1905-1915 salía del Gran Cinematógrafo Moderno o del Cine Victoria habiendo visto dramas de gran sensación (*La tempestad, Idilio mortal*), comedias de gran risa (*He perdido mis anteojos, Elección de criada*), películas de magia y transformación (*El Palacio de las Mil y una Noches*, danzas serpentinas), actualidades locales (*Solidaridad Catalana o Manifestación en Badalona)* y hasta filmes de tema religioso (*La vida de Moisés*).

El cine introdujo en los sueños elementos que antes solo pertenecían al ámbito de lo fantástico. Lo exótico y lo lejano se volvió cotidiano visualmente. Ver el mundo en movimiento alimentaba sueños de viajes, de otros países, de modernidad. Las narrativas complejas entrenaban la mente para seguir historias largas y emocionales, algo muy distinto de las *vistas* cortas de los primeros años. La risa compartida de las comedias físicas y las situaciones absurdas generaba un nuevo tipo de sueño humorístico y liberador. Los efectos de magia y transformación (herederos directos de la linterna mágica) alimentaban sueños de fantasía, metamorfosis y maravilla tecnológica. La actualidad (bodas reales, corridas de toros, manifestaciones políticas) incorporaba la historia viva al universo onírico.

El cine no solo entretenía: colonizaba la imaginación. Aquellas sesiones nocturnas en el Salón Vila, con la orquesta amenizando los

intermedios, creaban un ritual colectivo que luego se filtraba en el sueño individual. Lo que antes era un territorio casi privado y culturalmente homogéneo (religión y folclore local) se volvió un espacio híbrido, alimentado por imágenes procedentes de Francia, Italia, Inglaterra, de tantos lugares.

Esta transformación fue una de las más profundas de la modernidad. El siglo XIX soñaba con Dios, la muerte y el destino personal. El siglo XX comenzó a soñar también con trenes que se acercaban a toda velocidad, con detectives, con amores cinematográficos, con ciudades lejanas y con los rostros de actores y actrices que se convertían en nuevos arquetipos.

Los carteles rescatados son testigos mudos de ese cambio. Detrás de sus tipografías modestas y sus promesas de *gran sensación* se esconde una mutación antropológica: el ser humano ya no solo soñaba lo que vivía o lo que le contaban; ahora también soñaba lo que veía proyectado en la oscuridad, junto a cientos de conciudadanos. Hace más de un siglo, el cine inventó los sueños colectivos y los mundos paralelos que hoy seguimos habitando. Pero también nos expuso: nos reveló la fragilidad humana con crudeza, convirtiendo a quien mira en víctima de la propia mirada.